

STEPHAN KRAFT

## Eine Theorie der Romantik aus dem Geist der Komödie Friedrich und August Wilhelm Schlegel im produktiven Dialog über das komische Theater<sup>1</sup>

Ausgehend von einer Lektüre von Friedrich Schlegels berühmter Neuinterpretation des aristophanischen Komödienmodells soll hier nachgezeichnet werden, welchen Transformationen die Konzeption von Komödie und Lustspiel in der Theoriebildung der Brüder Schlegel im Einzelnen unterlag. Während August Wilhelm versuchte, die Vorschläge seines Bruders in eine auch in der Neuzeit noch produktive Gattungslehre münden zu lassen, konzentrierte sich Friedrich nach 1794 mehr und mehr auf das Prinzip der Poetik der Unform sowie auf die isolierten Gesten des Witzes, der Ironie und der Parabase, die er seinem Komödienkonzept entnommen hatte und die seine allgemeine Theorie der Literatur der Romantik maßgeblich prägen sollten.

### 1. Der Stein des Anstoßes: Aristophanes in der Tradition der Komödientheorie

Aristophanes, der erste Komödienverfasser überhaupt, von dem vollständige Stücke überliefert sind, spielt in der Geschichte der Komödientheorie zwischen dem vierten vor- und dem späten 18. nachchristlichen Jahrhundert allenfalls eine Nebenrolle. Bereits aus der Perspektive der nur ein Menschenalter später entstandenen aristotelischen *Poetik* schien seine Art zu schreiben überholt gewesen zu sein. In der Folgezeit wird dann auch nicht er zum dominierenden Musterautor, sondern der ein knappes Jahrhundert nach ihm lebende Menander – und mit ihm natürlich auch seine römischen

1 Der vorliegende Beitrag stellt in weiten Zügen eine gekürzte und überarbeitete Fassung des Romantikkapitels meiner im Jahr 2011 erschienenen Monographie zur Komödientheorie dar. Vgl. Stephan Kraft: *Zum Ende der Komödie. Eine Theoriesgeschichte des Happyends*. Göttingen 2011, S. 181–247.

66 Bearbeiter Plautus und Terenz. Das Modell der sogenannten neuen attischen Komödie beherrschte die Komödienpraxis und -theorie im Prinzip unangefochten. Die aristophanische Komödie, also die alte attische, galt hingegen lediglich als eine ›Etappe‹ auf dem Weg hin zu dieser als ›eigentlich‹ verstandenen Ausprägung des Genres. In umfangreicheren Ausführungen zur Gattung wurde diese ›Vorgeschichte‹ zwar stets registriert, ihr wurde aber fast immer nur eine historische und eben keine systematische Bedeutung für das Genre insgesamt zugesprochen.

Dies änderte sich erst ganz am Ende des 18. Jahrhunderts. Noch Lessing in der *Hamburgischen Dramaturgie*, Lenz in seinen *Anmerkungen übers Theater* oder in der *Rezension des Neuen Menoza* oder auch Schiller in seinem Essay *Über naive und sentimentalische Dichtung* haben sich bei allen Bemühungen um eine Differenzierung letztlich immer noch am tradierten Grundmuster orientiert, das die jüngeren antiken Vertreter der Gattung geliefert hatten. Zugleich allerdings war das praktische Interesse an Aristophanes als Autor bereits während der gesamten zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kontinuierlich gewachsen. Zur endgültigen Rehabilitation bedurfte es allerdings noch eines entscheidenden Schrittes. Und genau diesen vollzog im Jahr 1794 Friedrich Schlegel mit seinem Aufsatz *Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie*<sup>2</sup> – einem Text, der die bisherigen Hierarchieverhältnisse schlicht auf den Kopf stellte. Aristophanes wurde hier nicht nur rehabilitiert, sondern gleich zum größten Komödienautor überhaupt erklärt.

Um die Besonderheiten der verschiedenen antiken Komödientypen deutlich zu machen, charakterisiert man am besten die alte attische in ihren Differenzen zur neuen und umgekehrt. Bei der neuen Komödie steht zumeist eine glücklich endende Liebesgeschichte im Zentrum. Als Gegner des jungen Paares treten allerlei komische Figuren zumeist aus der Vätergeneration auf, die ihnen das Leben schwer machen, am Ende aber die Segel streichen müssen. Es geht um gewöhnliche Menschen mit ihren ins Komische verzeichneten, insgesamt aber doch recht alltäglichen Geschichten.

2 Friedrich Schlegel: *Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie*. In: *KFSA* 1, S. 19–33. Im Folgenden direkt im Text nachgewiesen als *ÄWgK*.

Die große Politik spielt dagegen keine Rolle. Und um die üblicherweise sorgfältig kausal aufgebauten Handlungen ist ein geschlossener fiktionaler Rahmen gezogen.

Die alte Komödie unterscheidet sich von diesem ja immer noch geläufigen Modell in mehreren Hinsichten. Zum einen hat sie einen durchaus politischen Kern. Konkret für die Zeit von Aristophanes bedeutet dies unter anderem, dass in ihr etwa der Peloponnesische Krieg immer wieder zum Thema wird, wobei auch bekannte historische Figuren der Zeit auftreten – wie etwa Alkibiades oder Sokrates. Dafür spielt die Liebe hier praktisch keine Rolle. Gegen die kausale Handlungskonstruktion in der neuen Komödie steht in der alten eine tendenziell episodische. Auch öffnet sich in ihr immer wieder der fiktionale Rahmen – sei es in der Ansprache des Chores an die Zuschauer, oder sei es in der Einladung an das Publikum, mit in den finalen Jubel auszubrechen und gemeinsam zu feiern.

Was später vor allem als problematisch angesehen wurde, während es zugleich aber auch einen Großteil ihres besonderen Reizes ausmachte, war der Hang der alten Komödie zu deftigen Scherzen, die weit in die Bereiche des Politischen und des Sexuellen hineinreichten. Und noch eines kam für die Rezeption der alten Komödie in Antike und Neuzeit erschwerend hinzu. Die grundlegende antike Dichtungslehre, die *Poetik* des Aristoteles, ist erst etwa ein halbes Jahrhundert nach den aristophanischen Komödien entstanden – zu einer Zeit, in der die Komödie offensichtlich bereits eine deutlich andere Form angenommen hatte, die aber gleichwohl noch nicht die von Menander, Plautus und Terenz war. Wie diese, die auch als mittlere attische Komödie bezeichnet wird, allerdings genau ausgesehen hat, weiß man nicht, denn aus der Zeit, in der Aristoteles gelebt hat, ist kein einziges konkretes Stück überliefert. Und da zudem die wenigen Hinweise zum Genre, die sich in den überlieferten Teilen der aristotelischen Dichtungslehre finden, eher vage ausfallen, bleibt es letztlich uneindeutig, inwieweit Aristophanes' Stücke noch mit diesem wichtigsten antiken Regelsystem korrelieren.

Gleichwohl bildete sich im Laufe der Zeit entlang einiger aristotelischer Theorievorgaben ein höchst einsinniges Aristophanesbild heraus. Dabei wurde dieser zwecks einer Pointierung der

Eine Theorie der Romantik aus dem Geist der Komödie

68 Differenz zu den anderen überlieferten antiken Komödienautoren durchgehend jenseits der gedachten Scheidelinie zu einem als ›eigentlich‹ verstandenen Komödienmodell positioniert. Aristophanes' uneindeutige Position wird also insofern vereindeutigt, als er nun ganz klar der Vorgeschichte der Gattung zugerechnet wird, die dann als eigentliche erst mit Menander beginnen soll. Damit erfährt er in der Regel auch eine klare Abwertung, die umso deutlicher ausfällt, je klassizistischer die Position ist, von der aus sie artikuliert wird. Noch bei Voltaire heißt es im *Dictionnaire philosophique* aus dem Jahre 1764 unmissverständlich:

Diesem komischen Dichter, der weder komisch noch Dichter ist, hätte man es bei uns nicht einmal erlaubt, seine Farcen auf der Foire Saint-Laurant zum Besten zu geben; er erscheint mir noch sehr viel tieferstehend und bedauernswerter, als Plutarch ihn darstellt.<sup>3</sup>

Die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts ist – wie bereits weiter oben angedeutet wurde – aber zugleich auch diejenige Zeit, in der Aristophanes im Bewusstsein interessierter Kreise eine ganz neue Präsenz gewinnt.<sup>4</sup> Bereits ab der Mitte des Jahrhunderts erscheinen immer mehr Übersetzungen ins Deutsche,<sup>5</sup> und etwas zeitversetzt

3 Voltaire: Art. »Athée, Athéisme«. In: *Dictionnaire philosophique*. Hg. v. Béatrice Didier. Paris 1994, S. 97–105, hier: S. 97: »Ce poète comique, qui n'est ni comique ni poète, n'aurait pas été admis parmi nous à donner ses farces à la foire Saint-Laurant; il me paraît beaucoup plus bas et plus méprisable que Plutarque ne le dépeint.« – Übers. von S. K.

4 Vgl. Wilhelm Süss: *Aristophanes und die Nachwelt*. Leipzig 1911, S. 102, Curt Hille: *Die deutsche Komödie unter der Einwirkung des Aristophanes. Ein Beitrag zur vergleichenden Literaturgeschichte*. Leipzig 1907, S. 7 und v. a. S. 28–30, und Jürgen Werner: »Aristophanes-Übersetzung und Aristophanes-Bearbeitung in Deutschland«. In: Hans-Joachim Newiger (Hg.): *Aristophanes und die alte Komödie*. Darmstadt 1975, S. 459–485, hier: S. 464 f. Zur besonderen Rolle Johann Georg Sulzers in diesem Prozess vgl. Kraft: *Zum Ende der Komödie* (s. Anm. 1), S. 192–201.

5 Vgl. insgesamt Hille: *Die deutsche Komödie unter der Einwirkung des Aristophanes* (s. Anm. 4), S. 11–15. Vgl. speziell zur Übersetzung der *Frösche* durch Johann Georg Schloßer auch Martin Holtermann: *Der deutsche Aristophanes. Die Rezeption eines politischen Dichters im 19. Jahrhundert*. Göttingen 2004, S. 61–74.

kommt zudem noch eine im eigentlichen Sinne produktive Rezeption hinzu.<sup>6</sup> 69

## 2. Eine ästhetische Rettung: Friedrich Schlegels Aufsatz *Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie*

Bei alldem besteht allerdings das Problem fort, dass diese Faszination, die im 18. Jahrhundert nach und nach um sich greift, kaum systematisch begründet werden kann. Die Besonderheiten der Stücke scheinen innerhalb einer im engeren Sinne ästhetischen Diskussion weiterhin nicht argumentfähig. Aristophanes mag zwar sehr lustig sein – >schön< sind seine Komödien nach den gängigen Kategorien immer noch nicht.

An dieser Stelle setzt nun Friedrich Schlegel ein. Er veröffentlicht im Jahr 1794 einen Text, der seinen programmatischen Anspruch geradezu überdeutlich im Titel trägt: *Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie*.<sup>7</sup> Schlegel plädiert dafür, dass gerade die Komik der alten Komödie, die üblicherweise in einen Gegensatz zur Kategorie der Schönheit gesetzt wurde, über einen genuin ästhetischen Eigenwert verfüge:

Aber die Natur des Komischen kann man nur in der unvermischten reinen Gattung kennen lernen: und nichts ent-

6 Vgl. etwa Johann Georg Hamann: *Sokratische Denkwürdigkeiten für die lange Weile des Publikums zusammengetragen von einem Liebhaber der langen Weile*. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Hg. v. Josef Nadler. Bd. 2. Wien 1950, S. 57–82, sowie ders.: *Wolken. Ein Nachspiel sokratischer Denkwürdigkeiten*. Ebd., S. 83–109. Vgl. auch Jacob Michael Reinhold Lenz: *Verteidigung des Herrn W. gegen die Wolken von dem Verfasser der Wolken*. In: ders.: *Werke und Briefe in drei Bänden*. Hg. v. Sigrid Damm. Bd. 2. München 1987, S. 713–736 und v. a. S. 926–928. Und auch Goethe ist auf diesem Feld aktiv und bringt 1780 in Weimar seine Fassung der *Vögel*. Nach Aristophanes auf die Bühne.

7 Vgl. dazu grundlegend bereits Uwe Japp: *Die Komödie der Romantik. Typologie und Überblick*. Tübingen 1999, S. 17–25, Eckehard Catholy: *Das deutsche Lustspiel von der Aufklärung bis zur Romantik*. Stuttgart 1982, S. 184–192, Matthias Dannenberg: *Schönheit des Lebens. Eine Studie zum „Werden“ der Kritikkonzeption Friedrich Schlegels*. Würzburg 1993, S. 158–176, Gerhard Kluge: *Spiel und Witz im romantischen Lustspiel*. Köln 1963, S. 9–17.

spricht so ganz dem Ideal des reinen Komischen, als die alte Griechische Komödie. Sie ist eins der wichtigsten Dokumente für die Theorie der Kunst; denn in der ganzen Geschichte der Kunst sind ihre Schönheiten einzig, und vielleicht eben deswegen allgemein verkannt. (*ÄwgK*, S. 20)

Mindestens drei Themenstränge werden in Schlegels einigermaßen verwickeltem Text miteinander verbunden: Eine Diskussion des spezifischen Komischen der alten Komödie, eine Diskussion des dafür grundlegenden Begriffs der Freiheit und abschließend eine allerdings lediglich angedeutete Einschätzung der formalen Besonderheiten dieser Lustspielform.

Zu Beginn seiner Ausführungen entwickelt Schlegel eine Theorie der Komik, die ein deutliches Gegenmodell zum überkommenen Verlachkonzept der Aufklärung darstellt. Hierfür entwirft er die alte griechische Komödie als eine Form des Karnevals.<sup>8</sup> Das Lachen wird hier nicht mehr als eine soziale Strafe für einen Verspoteten aufgefasst, sondern in Form einer ›reinen Freude‹ vor allem als eine herausgehobene Erlebensform der Lachenden selbst: »Ihre Komödie ist ein Rausch der Fröhlichkeit, und zugleich ein Erguß heiliger Begeisterung.« (*ÄwgK*, S. 21) Diese Vorstellung verknüpft Schlegel mit einem Konzept dessen, was er hier auch als die »höher[e] Natur des Menschen« bezeichnet:

Diese Vermählung des Leichtesten mit dem Höchsten, des Fröhlichen mit dem Göttlichen, enthält eine große Wahrheit. [...] Sie ist der eigentümliche, natürliche und ursprüngliche Zustand der höhern Natur des Menschen [...]. (*ÄwgK*, S. 21)

Der Mensch ist also, um eine Formulierung Schillers abzuwandeln, nur da ganz Mensch, wo er lacht. Und im Gegensatz zum Verlachen der Aufklärungskomödie, das sein Opfer ›in die Schranken weisen‹ soll, geht es hier ganz ausdrücklich um die Aufhebung des Trennenden: »Nur der Schmerz trennt und vereinzelt; in der Freude verlieren sich alle Grenzen.« (*ÄwgK*, S. 22) Das letzte Ziel ist dabei

8 Vgl. *ÄwgK*, S. 23, und zuvor bereits Johann Georg Sulzer: Art. »Aristophanes«. In: Ders.: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Bd. 1. Leipzig 1771, S. 80 f., hier: S. 81.

nichts weniger als die Schau des Göttlichen selbst: »In dem Höchsten, was er fassen kann, erscheint dem Menschen das Unbedingt-Höchste; seine höchste Freude ist ihm ein Bild von dem Genusse des unendlichen Wesens.« (*ÄWgK*, S. 22)

Deutlich wird an diesem ja durchaus absolut formulierten Anspruch, dass Schlegel hier nicht nur eine historische Dimension im Auge hat. Zwar bleibt er bis zum Schluss des Aufsatzes eng bei seinem geschichtlich bedingten Gegenstand, doch geht es ihm immer auch um die allgemeinere Frage, welche systematische Position das rein Komische nun über diese historische Konfiguration hinaus innehaben mag.

Wie nun dieses seltsame Mit- und Ineinander von historischer und systematischer Bedingtheit konkret funktionieren soll, wird in Schlegels zweitem Diskussionsschritt deutlich, der einen Begriff in den Mittelpunkt stellt, der die zentrale Voraussetzung für die Entfaltung des rein Komischen in der alten griechischen Komödie bildet – den der Freiheit: »Schöne Freude muß frei sein, unbedingt frei. Auch die kleinste Beschränkung raubt der Freude ihre hohe Bedeutung, und damit ihre Schönheit [...].« (*ÄWgK*, S. 21)

Die alte griechische Komödie ist in der Diskussion des späten 18. Jahrhunderts vor allem in zwei Hinsichten mit diesem Begriff verbunden: zum einen in derjenigen der Freizügigkeit etwa bei der Thematisierung des Sexuellen und zum anderen in Hinsicht der politischen Freiheit, die die demokratische Verfassung in Athen geboten hat.

Besonders der politische Bereich gewinnt durch den konkreten Zeitpunkt der Publikation von Schlegels Aufsatz an Brisanz: Immerhin ist der Text 1794 im Jahr der Schreckensherrschaft während der Französischen Revolution erschienen. Eine solche gefährlich-aktualisierende Betrachtung wird von Schlegel aber erst einmal durch eine weit ausgreifende historische Herleitung gleichsam abgelenkt:

Eine solche gränzenlose Freiheit genoß sie [die Komödie] zu Athen. Schon ihr religiöser Ursprung erzog und bildete die komische Muse zur Freiheit [...], und unter diesem Schutze war sie unverletzlich. Aber bald ward aus dem religiösen In-



72       stitut auch ein politisches, [...] aus der Unverletzlichkeit des Priesters eine symbolische Darstellung der bürgerlichen Freiheit. (*ÄWgK*, S. 23 f.)

Die politische Freiheit in der Komödie wird hier also aus ihrem sakralen Ursprung heraus erklärt – eine Argumentation mithin, die für sich schon kaum zur Aktualisierung auf die momentane politische Lage in Mitteleuropa geeignet erscheint. Aber auch dies stellt lediglich einen Zwischenschritt dar, denn eigentlich geht es Schlegel ganz allein um die Kunst und um ihre selbst erkämpfte Autonomie. Religion und Politik erscheinen dabei nur noch als passive Vehikel des Eigentlichen:

Unter dem Deckmantel der Religion und Politik erschlich sich die Kunst das, worauf sie ein ewiges Recht hat, und was ihr der unglückliche Scharfsinn der Menschen raubte – unbeschränkte Autonomie. Wie die Wahrheit und die Tugend, ist die Schönheit ein ächtes erstgeborenes Kind der menschlichen Natur, und hat mit jenen ein gleiches vollgültiges Recht, niemand zu gehorchen als sich selbst. (*ÄWgK*, S. 24)

Schlegel schlägt hier also die argumentative Volte, dass die Komödie just in dem Augenblick zur reinen und autonomen Kunst wird, in dem sie am politischsten und damit am unkünstlerischsten erscheint. Sie bedarf des historisch höchst unwahrscheinlichen Falls, alles sagen zu dürfen, nicht etwa um wirklich alles zu sagen und schon gar nicht um des konkret Gesagten willen, sondern vor allem, um zu sich selbst zu kommen.

Mit anderen Worten: Worüber sich die Komödie lustig macht, wird hiernach in dem Moment gleichgültig, in dem sie sich über alles lustig machen kann. Sie ist im doppelten Sinne entfesselt, indem sie zum einen über alles sprechen kann und es zum anderen nicht darum geht, worüber sie spricht, sondern nur noch um das abstrakte Faktum, dass dieses Feld eben nicht begrenzt ist. Mit diesem argumentativen Trick gelingt es Schlegel, die alte Komödie zu entpolitisieren und auch die Personalsatire, zu der sie neigt, weitestgehend auszublenden.<sup>9</sup>

9   Vgl. dazu auch Japp: *Die Komödie der Romantik* (s. Anm. 7), S. 17–19.



Der ideale Zustand, der hier anvisiert wird, ist ein höchst labiler. 73  
Auf der einen Seite droht die Begrenzung des Sagbaren – also die Zensur – und auf der anderen Seite die Ausnutzung des Sagedürfens für andere als rein künstlerische Zwecke – also die Satire und damit die politische Funktionalisierung der Komödie.

Die absolute Freiheit ist insofern eine Grundvoraussetzung dafür, dass die Komödie überhaupt zur Kunst werden kann. Dies soll ihr in der Form der alten Komödie auch durchaus gelungen sein. Sie erreichte damit zugleich das, was Schlegel als das »Ideal des reinen Komischen« (*ÄWgK*, S. 22) bezeichnet. Doch was ihr in dieser einen Hinsicht geglückt ist, hat sie in einer anderen gleichwohl verfehlt. Im Gegensatz zur griechischen Tragödie wird das absolute ästhetische Ideal von ihr nicht erreicht, das hier »das höchste komische Schöne« (*ÄWgK*, S. 29) gewesen wäre. Der Grund für diese Ungleichmäßigkeit liegt darin, dass der Moment der vollkommenen Freiheit historisch gleichsam nicht >zum rechten Augenblick< gekommen ist:

Wie alle reinen Produkte des freien Triebes kann auch die freie Komödie höchstens nur einen Moment vollkommener Schönheit haben; nachher wird aus Freude Ausschweifung, aus Freiheit zügelloser Frevel. Allein auch diesen Moment hat die Griechische Komödie nicht erreicht; dazu hätten zwei Zeitpunkte zusammentreffen müssen: der wo die Sitten noch nicht verderbt, und der wo der komische Geschmack und die komische Kunst schon völlig gebildet waren. Es ging aber zu Athen gerade umgekehrt; die Sitten waren schon sehr verderbt, und der komische Geschmack noch roh. (*ÄWgK*, S. 24 f.)

Zum vollständigen Erreichen dieses Ideals hätten sich also zwei als gegenläufig gedachte historische Entwicklungen an einem ganz bestimmten Punkt schneiden müssen. Bei der einen handelt es sich um die langsame Verfeinerung des Geschmacks im Zuge des Zivilisierungsprozesses und bei der anderen um die fortschreitende Befreiung von autoritativen Vorgaben.

Die Verfeinerung des Geschmacks und somit die Entwicklung weg von der exzessiven Thematisierung der Sexual- und auch der

74 Fäkalsphäre war bei Aristophanes noch nicht abgeschlossen. Die Befreiung von autoritativen Vorgaben hingegen ist bei ihm nach Schlegel schon so weit fortgeschritten, dass der Umschlag in deren Missbrauch bereits stattgefunden habe. Dieser sollte vor allem darin bestehen, dass die Redefreiheit der Komödie nicht mehr als Kunstfreiheit, sondern als politische oder satirische Freiheit und somit instrumentell genutzt werde.

Schlegel postuliert also einen Moment der noch nicht missbrauchten Autonomie der Komödie, der zeitlich noch vor Aristophanes liegt und für den es folglich keine Textbelege gibt. Der für »das höchste komische Schöne« notwendige Grad an gutem Geschmack wird hingegen erst nach Aristophanes erreicht. Die ideale Mitte ist damit gleich doppelt verfehlt.

Aus der Natur des freien Komischen überhaupt, und aus dem Ursprunge und Charakter der alten Griechischen Komödie, erklären sich sehr leicht ihre vorzüglichen Fehler: Rohigkeit, ehe der öffentliche Geschmack gebildet; Verderbtheit, nachdem die öffentliche Sittlichkeit schon entartet war. (*ÄWgK*, S. 25 f.)

Schlegel kommt mit dieser doppelten Einschränkung des Lobes den topischen Kritikpunkten gegenüber der aristophanischen Komödie entgegen und sucht diese zugleich zu entkräften, indem er sie jeweils zu historischen Übergangsphänomenen erklärt. Wegen ihrer Zeitgebundenheit sollen die jeweiligen Mankos nicht überbewertet werden, denn weder die »Rohigkeit« noch die »Verderbtheit« rühren letztlich an den Kern der Kunst. So lautet Schlegels Fazit:

Und auf diesem Wege gibt es keinen bessern Wegweiser, kein vollkommneres Vorbild als die alte Griechische Komödie. Sie ist ein unübertreffliches Muster schöner Fröhlichkeit, erhabner Freiheit, und komischer Kraft, bei allen Fehlern. (*ÄWgK*, S. 30)

Schlegels Technik der gleichzeitigen historischen und systematischen Diskussion wird hier gut sichtbar. Zum einen wird ein historisch sich veränderndes Kräftefeld nachgezeichnet, ohne dessen Kenntnis sein Konzept der alten Komödie unverständlich bliebe.

Stephan Kraft

Zum anderen betreibt er diesen Aufwand vor allem deshalb, um mit seiner Hilfe einen fiktiven Moment der reinsten Ausbildung der Gattung zu isolieren. Kunst ist hier in ihrer vollendeten Form also als zwar historisch bedingt, nicht jedoch als historisch relativ gezeichnet.

Unter diesen sehr spezifischen Umständen stellt sich natürlich die Frage, ob es möglich sein wird, diese oder eine äquivalente Form der freien Komödie in Zukunft zu restituieren oder ihr zumindest wieder nahezukommen. Schlegel äußert sich hierzu nur vage: »Bis die Rechte der Kunst vielleicht bei einem spätern Geschlechte einmal freiwillig anerkannt werden, kann der Komödie die Freiheit nur durch ein Institut gesichert werden.« (*ÄWgK*, S. 29)

Als ein solches »Institut« läge natürlich erst einmal ein Plädoyer für die Wiedereinführung einer demokratischen Staatsverfassung nahe. Schlegel umschifft diese angesichts der aktuellen Ereignisse höchst problematische Möglichkeit allerdings und wendet sein Interesse ganz einem »spätern Geschlechte« zu. Gelingen kann die Wiedererrichtung der freien Komödie vor allem,

wenn die Absicht vielleicht in einer späten Zukunft ihr Geschäft vollendet [...]. Alsdann würde auch die reine Freude, ohne den Zusatz des Schlechten, welcher itzt dem Komischen notwendig ist, an sich genug dramatische Energie haben; die Komödie würde das vollkommenste aller poetischen Kunstwerke sein: oder vielleicht mehr an die Stelle des Komischen würde das Entzückende treten, und wenn es einmal vorhanden wäre, ewig beharren. (*ÄWgK*, S. 29 f.)

Statt einer Reinstallierung der politischen Verhältnisse des antiken Athen das Wort zu reden, verschiebt Schlegel die Lösung des Problems auf das Ende einer von der Vorsehung gelenkten Entwicklung hin zu einer idealen Gesellschaft,<sup>10</sup> in der das Komische durch ein nicht näher spezifiziertes »Entzückende[s]« ersetzt wird. Der »Zusatz des Schlechten« zumindest, womit wohl eine aggressive Verlachkomik gemeint sein dürfte, soll dabei aufgehoben sein. Schlegel kommt in dieser Zukunftsschau doch viel näher an ein

10 Vgl. hierzu bereits Dannenberg: *Schönheit des Lebens* (s. Anm. 7), S. 162.

76 Ideal der Heiterkeit heran, wie es sich etwa auch bei Schiller findet, als aus seiner Analyse des Zurückliegenden zu vermuten war. Und wie bei Schiller wird die wirklich perfekte Komödie auch hier an die Spitze einer idealen Gattungshierarchie gesetzt.<sup>11</sup> Die Komödie, so scheinen sich beide einig, ist die Gattung des Himmels auf Erden.

Nach diesem utopischen Entwurf kommt Schlegel nochmals zu Aristophanes selbst zurück und setzt sich in einem dritten Anlauf, in dem nun vor allem die Struktur und der Aufbau der alten Komödie im Mittelpunkt stehen, konkret mit Fragen von deren Bühnenumsetzung und Handlungsführung auseinander:

Aber noch außer denen, die ich schon entwickelt habe, wirft man dem Aristophanes vor: seine Stücke seien ohne dramatischen Zusammenhang und Einheit, seine Darstellungen in Karikatur und unwahr, er unterbreche oft die Täuschung. (*ÄWgK*, S. 30)

Mit der zuletzt genannten Unterbrechung der Täuschung ist natürlich zum einen die Parabase des Chors gemeint, die Schlegel übrigens konsequent als Parekbase bezeichnet. Zum anderen äußert sie sich aber auch in diversen Anspielungen auf zeitgenössische oder sogar konkret im Publikum anwesende Personen. Gleichwohl hat sie ihre Grenzen:

Diese Verletzung ist nicht Ungeschicklichkeit, sondern besonnener Mutwille, überschäumende Lebensfülle, und tut oft gar keine üble Wirkung, erhöht sie doch vielmehr, denn vernichten kann sie die Täuschung doch nicht. Die höchste Regsamkeit des Lebens muß wirken, muß zerstören; findet sie nichts außer sich, so wendet sie sich zurück auf einen geliebten Gegenstand, auf sich selbst, ihr eigen Werk; sie verletzt dann, um zu reizen, ohne zu zerstören. (*ÄWgK*, S. 30)

Es ist gelegentlich mit guten Gründen argumentiert worden, dass die Idee der romantischen Ironie genau in dieser Passage des Ko-

11 Vgl. etwa Friedrich Schiller: *Über naive und sentimentalische Dichtung*. In: ders.: *Werke. Nationalausgabe*. Bd. 20. Weimar 1962, S. 413–503, hier v. a. S. 446.

mödiensatzes von 1794 angelegt sei.<sup>12</sup> Immerhin wird Schlegel 77 diese in seinem bekannten und vielzitierten Diktum aus den *Philosophischen Fragmenten* ja auch mit einem komödientechnischen Begriff als eine »permanente Parekbase« bezeichnen.<sup>13</sup>

Zugleich verweist diese Stelle auf einen alten Topos der Komödientheorie zurück. Aristoteles schreibt in der *Poetik*:

Das Lächerliche ist nämlich ein mit Häßlichkeit verbundener Fehler, der indes keinen Schmerz und kein Verderben verursacht, wie ja auch die lächerliche Maske häßlich und verzerrt ist, jedoch ohne den Ausdruck von Schmerz.<sup>14</sup>

Von dieser knappen Stelle aus ist in der traditionellen Lustspielpoetik die grundlegende Position entwickelt worden, dass dem Verlierer im Komödienagon kein nachhaltiges Unheil widerfahren dürfe. Denn dieses könnte dann eventuell beim Zuschauer ein für die komische Wirkung verheerendes Mitleid auslösen. Schlegel reformuliert diese basale Anforderung wie folgt: »Die eigentliche Aufgabe der Komödie: mit dem kleinsten Schmerz das höchste Leben zu bewirken«. (*ÄWgK*, S. 31)

Das Neue bei Schlegel besteht nun darin, dass er eine Erweiterung dieses Theorems vom Inhalt auch auf die Form der Komödie selbst vornimmt. Ihre aggressive Grundtendenz übt ihre Wirkung also nicht nur auf der Ebene des Themas und der Figuren aus. Vielmehr bezieht sie sich in einer rekursiven Wende auch auf die Ebene der Konstruktion selbst zurück.

Nun spricht Schlegel hier allerdings noch nicht über die Komödie als Ganze. Erst einmal wird das Problem lediglich an der isolier-

12 Vgl. etwa Ralf Simon: »Romantische Verdopplungen – komische Verwechslungen. Von der romantischen Reflexionsphilosophie über die Verwechslungskomödie zur Posse und zurück«. In: Uwe Japp (Hg.): *Das romantische Drama. Produktive Synthese zwischen Tradition und Innovation*. Tübingen 2000, S. 259–280, v. a. S. 259–266; Michele Cometa: »Die Theorie des romantischen Dramas bei Friedrich Schlegel«. In: Ebd., S. 21–43, hier: S. 33 f.; Catholy: *Das deutsche Lustspiel von der Aufklärung bis zur Romantik* (s. Anm. 7), S. 190.

13 Friedrich Schlegel: »Philosophische Fragmente. Erste Epoche II [1796–1806]«. In: *KFSA* 18, S. 17–117, hier: S. 85, Nr. 668.

14 Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Hg. u. übers. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1994, S. 17.

78 ten Kategorie der Geschlossenheit des fiktionalen Raums entwickelt und diskutiert. Deren Durchgängigkeit scheint vor allem durch den komödienüblichen Einsatz der Parabase in Gefahr zu geraten. Allerdings kommt es dann doch nicht dazu, dass ihr Gesamtzusammenhang wirklich zerstört wird. Der Grund dafür soll darin liegen, dass das Interesse an der Grenzüberschreitung aus dem Stück selbst hervorgeht. Weder ist es durch das der Komödie gegenüberstehende Publikum motiviert noch durch den Wunsch, auf dieses in einer konkreten Weise einzuwirken. Der Kreis, den die Komödie um sich zieht, wird damit von innen heraus erweitert, nicht jedoch von außen aufgebrochen. Die Basis für diese Erweiterung sind allein die ihr inhärenten Kräfte »besonnener Mutwille« und »überschäumende Lebensfülle«.

Schlegel geht bei der Frage nach dem Problem der Destruktivität der Gattung vorerst nicht über diesen zuletzt herausgearbeiteten Punkt hinaus. Doch ist leicht einzusehen, dass auf dieser Basis durchaus ein noch weitergehendes »Unzerstörbarkeitstheorem« auch für andere Elemente formulierbar wird. Es wird in der Folge sein Bruder August Wilhelm sein, der an dieser Stelle tiefer einsteigt.

Aber auch für Friedrich Schlegel wird der Aufbau der Komödie im Sinne der Handlungsführung und deren logischer Stringenz ganz am Ende seiner Ausführungen in einer Art Ausschau doch noch zum Thema. Sein Ausgangspunkt für diesen letzten Argumentationsschritt ist der topische Vorwurf des Mangels an dramatischer Geschlossenheit. Dieser sei allerdings von vornherein völlig unangemessen, denn

die vollkommne Kausalverknüpfung, die innere dramatische Notwendigkeit und Vollständigkeit, sind viel zu schwerfällig für einen leichten zerstreuen Rausch; [...] aber ich zweifle, dass sich ein vollkommnes dramatisches Kunstwerk findet, in welchem die Einheit des Ganzen poetisch, und zwar nicht tragisch, sondern rein komisch wäre. (*ÄWgK*, S. 31 f.)

Erläutert wird diese These im Aufsatz aus dem Jahr 1794 nun nicht mehr am Beispiel der alten Komödie, sondern vielmehr an ihrem Gegenstück – der neuen. Schlegel skizziert diese andere Form der Komödie als ein Mischspiel zwischen Komödie und Tragödie, die von der zweiten das Kausalitätsprinzip und damit die vollständige

dramatische Fügung übernommen habe. Der Verlust an komischer Energie nach dem Ende der alten Komödie machte diesen Ersetzungsvorgang unumgänglich. 79

Der Mangel der komischen Energie ward (wie es überhaupt unvermeidlich geschieht) durch tragische Energie ersetzt [...]. Von der Tragödie entlehnte sie: die sanfte Wärme der Leidenschaft, welche sich oft dem tragischen Ernst nähert, und den eigentümlichen Zauber der dramatischen Kunst, das Interesse durch die leichte Entwicklung einer schöngeordneten Handlung zu spannen. (*ÄWgK*, S. 32)

In der Fluchtlinie von Schlegels Argumentation liegt die Forderung an die Komödie, dass sie ihre Handlungsführung möglichst unsichtbar werden lasse und die Aufmerksamkeit des Zuschauers gerade nicht auf sie lenken solle. Nicht etwa radikale Lösungen greifen hier, sondern vielmehr der Ausgleich von Extremen: Achtet man zu sehr auf die lückenlose logische Folgerichtigkeit, so nötigt man den Zuschauer zu ihrem Nachvollzug und zieht seine Aufmerksamkeit von den komischen Elementen ab. Lässt man der Komik und der ihr innewohnenden destruktiven Energie hingegen die Zügel so weit schießen, dass sie sich in einer autoaggressiven Volte endgültig gegen ihr eigenes Vehikel wendet, so wird die Grundforderung verletzt, keinen wirklichen Schaden anzurichten.

### 3. Ein Versuch, größere Linien zu ziehen: August Wilhelm Schlegels *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*

August Wilhelm Schlegel buchstabiert die komödientheoretischen Ideen seines jüngeren Bruders Friedrich und besonders die im Aufsatz von 1794 nur knapp angerissenen formgeschichtlichen Vorstellungen in einigen der von ihm gehaltenen literarhistorischen Vortragsreihen weiter aus. Zu nennen sind hier etwa die *Vorlesungen über philosophische Kunstlehre*<sup>15</sup> aus den Jahren 1798 und 1799 sowie

15 August Wilhelm Schlegel: *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*. Hg. v. Claudia Becker. Bd. 1. Paderborn 1989, S. 1–177.



80 die Berliner *Vorlesungen über schöne Literatur*<sup>16</sup> aus den Jahren 1802 und 1803. Die ausführlichste und am meisten durchgearbeitete Fassung seiner Vorstellungen zur Komödie findet sich dann in den *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*,<sup>17</sup> die er 1808 in Wien gehalten und bald darauf selbst in Druck gegeben hat.

Anders als Friedrich Schlegel in seinem frühen Essay ist August Wilhelm in den *Vorlesungen* vor allem an der Darstellung von weitreichenden historischen Verlaufslinien interessiert.<sup>18</sup> Ging es im Text des Jüngeren hauptsächlich um die Präsentation eines singulären und herausgehobenen Moments in der Geschichte der Gattung, so stehen jetzt die Übergänge im Zentrum. Den Fluchtpunkt bildet dabei die Frage, wie es im Laufe der Entwicklung zur spezifischen neuzeitlichen Ausprägung der Komödie gekommen ist.

Den Ausgangspunkt von August Wilhelm Schlegels Entwicklungsschema bildet eine auf den ersten Blick recht schematisch wirkende, konträre Gegenüberstellung von >reiner< Tragödie auf der einen und >reiner< Komödie auf der anderen Seite, wie sie im Kern bereits dem letzten Argumentationsschritt des Bruders zugrunde lag:

Die Tragödie ist der höchste Ernst der Poesie, die Komödie durchaus scherzhaft. Der Ernst aber besteht [...] in der Richtung der Gemütskräfte auf einen Zweck und der Beschränkung ihrer Tätigkeit dadurch. Sein Entgegengesetztes besteht folglich in der scheinbaren Zwecklosigkeit und Aufhebung aller Schranken beim Gebrauch der Gemütskräfte und ist um so vollkommener, je größer das dabei aufgewandte Maß derselben und je lebendiger der Anschein des zwecklosen Spiels und der uneingeschränkten Willkür ist. (*VdKL* I, S. 132)

16 August Wilhelm Schlegel: *Kritische Ausgabe der Vorlesungen* (s. Anm. 15), S. 473–781.

17 August Wilhelm Schlegel: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*. In: ders.: *Kritische Schriften*. Hg. v. Edgar Lohner. Bd. 5 und 6. Stuttgart 1966 f. Zitate aus dem Komödienabschnitt in Band 5 im weiteren Verlauf direkt im Text unter der Sigle *VdKL* I nachgewiesen.

18 Vgl. allgemein zur Gattungstheorie bei August Wilhelm Schlegel Susanne Holmes: *Synthesis der Vielfalt. Die Begründung der Gattungstheorie bei August Wilhelm Schlegel*. Paderborn 2006. Die Komödie spielt in dieser Studie aber erneut praktisch keine Rolle.

Die korrespondierenden Kategorien des Ernstes und des Zwecks werden der Tragödie zugeordnet, die des Scherzes und der Zwecklosigkeit hingegen der Komödie. Soweit erscheint diese Argumentation noch kaum überraschend. Ganz so simpel, wie es auf den ersten Blick wirken mag, ist die Entgegensetzung allerdings auch wieder nicht angelegt. Geht es in der Tragödie tatsächlich um den Zweck, so ist die gegenteilige Zwecklosigkeit der Komödie, wie Schlegel bemerkt, lediglich eine »scheinbare«. Dass die Verwendung des Begriffs »scheinbar« hier keine sprachliche Zufälligkeit oder gar Unachtsamkeit darstellt, zeigt sich daran, dass dieser Terminus durch August Wilhelm Schlegel auch in der Folge immer wieder und mit großer Konsequenz verwandt wird, wenn es um Fragen der Komödie und vor allem um die ihres Aufbaus geht. Nicht Zweck und Zwecklosigkeit stehen hier also als Absoluta einander gegenüber, sondern vielmehr Tatsächliches und Scheinbares – eben nach Schlegel: Ernstes und Scherzhaftes.<sup>19</sup>

Das Problem besteht darin, dass man für die Zielorientiertheit der Tragödie eine Gegenkategorie finden muss, die nicht in die Falle geht, negativ teleologisch zu sein, wodurch zwar in der äußeren Form ein Gegensatz erreicht wäre, nicht jedoch beim zugrundeliegenden Prinzip, das vielmehr erst recht bestätigt würde. Dies wäre etwa der Fall, stellte man der absoluten Ausrichtung auf ein Ziel die ebenso absolute Verweigerung einer solchen Zielführung entgegen. In diesem Fall handelte es sich doch wieder um die Funktionalisierung von Einzelementen um eines gemeinsamen Endzweckes willen, nur dass dieser eben jetzt ein negativer ist. Die Erkenntnis, dass man, wenn man das Gegenteil des Ernstes erreichen will, die Akzidenzien dieser Kategorie nicht einfach mitnegieren darf, liegt ja im Prinzip schon der Argumentation von August Wilhelm Schlegels Bruder Friedrich zugrunde, der der (auto)destruktiven Tendenz einer losgelassenen Komödie implizit eine Stoppregele entgegenstellt hat.

Die Tragödie, so führt August Wilhelm Schlegel weiter aus, ist in ihrer zentralperspektivisch und final ausgerichteten Anlage eher

19 Vgl. zur Betonung des Begriffs »scheinbar« bei August Wilhelm Schlegel auch bereits Kluge: *Spiel und Witz im romantischen Lustspiel* (s. Anm. 7), S. 15.

82 analog zu einer »monarchische[n] Verfassung« zu denken, während die Komödie eine dezidiert »demokratische Poesie« (beides in *VdKL* I, S. 133) darstellt. Diese Ausrichtung der Letzteren geht so weit, dass es

Grundsatz darin [ist], sich lieber die Verwirrung der Anarchie gefallen zu lassen als die allgemeine Ungebundenheit aller geistigen Kräfte, aller Absichten, ja auch der einzelnen Gedanken, Einfälle und Anspielungen zu beschränken. (*VdKL* I, S. 133)

Die hier angedeutete »Verwirrung der Anarchie« und mithin die vollständige Formlosigkeit stellt aber nach August Wilhelm Schlegel nicht etwa selbst das Ziel der Komödie dar. Man lässt sie sich lediglich eher »gefallen« als die Despotie der strikten Gattungsregeln. Gegenüber dem Aufsatz von Friedrich Schlegel aus dem Jahr 1794 liegt damit gleichwohl eine gewisse Verschärfung vor, denn die entscheidende Einschränkung Friedrichs, dass es zur wirklichen Selbstzerstörung prinzipiell nicht kommen dürfe, ist hier von August Wilhelm zumindest partiell zurückgenommen.

An dieser Stelle treten die Konzepte der Brüder also tendenziell auseinander. Dies erklärt sich wahrscheinlich nicht zuletzt daraus, dass August Wilhelm im Rahmen seiner Vorlesung die historische Verlaufsperspektive favorisiert. Dadurch gewinnt der Vergleich der alten mit der neuen Komödie, der in Friedrich Schlegels Aufsatz ja nur ganz am Ende sehr knapp angedeutet wird, stark an Gewicht. Und unter diesen speziellen Umständen erweist es sich für ihn als sinnvoll, zur Pointierung der Differenzen weniger die auch in der alten Komödie vorhandene notwendige Selbsteinschränkung der Gattung zu betonen als vielmehr ihre ursprüngliche Möglichkeit zur Willkür.

August Wilhelm Schlegel greift in seiner Darstellung der vermuteten Entwicklung innerhalb des vierten vorchristlichen Jahrhunderts erst einmal auf traditionelle Narrative vom Übergang von der alten zur neuen griechischen Komödie zurück.<sup>20</sup> Die persönliche Invektive wird demnach verboten, und die Komödie verliert ihre

20 Vgl. hierzu bereits etwa Horaz: *Ars Poetica. Die Dichtkunst*. Lateinisch/Deutsch. Übers. u. hg. v. Eckart Schäfer. Stuttgart 1972, S. 22 f.

politische Freiheit und damit auch ihre Freiheit insgesamt. Der dadurch erreichte Zustand stellt sich erst einmal als ein instabiler dar: 83

Da es bloß etwas Verneinendes war, was die neuere Komödie veranlaßte, nämlich die Aufhebung der politischen Freiheit der alten, so ist es leicht begreiflich, daß ein Mittelzustand des Schwankens und Suchens nach Ersatz stattgefunden haben wird, bis sich eine neue Kunstform entwickelt und festgesetzt hatte. (*VdKL* I, S. 157)

Als Lösung wird auch hier angeboten, dass die verstärkte Tendenz zu einer durchgeformten Handlung in der neuen Komödie eine Übernahme aus der Tragödie darstelle. Diese soll das entstandene Vakuum füllen:

Die durch Verzichtleistung auf die unbedingte Freiheit des Scherzes erlittene Einbuße suchten die neueren Komiker durch eine Beimischung von Ernst zu ersetzen, welche sie von der Tragödie entlehnten, sowohl in der Form der Darstellung und in der Verknüpfung des Ganzen als in den dadurch bezweckten Eindrücken. [...] Euripides war der Vorläufer der neuen Komödie; die Dichter dieser Gattung haben ihn vorzugsweise bewundert, und für ihren Meister anerkannt. (*VdKL* I, S. 158)

Einmal abgesehen davon, dass vor allem der letzte Teil dieser Behauptung nicht durch Belege untermauert werden kann und somit spekulativ bleiben muss, besteht der entscheidende Unterschied gegenüber den meisten älteren Darstellungen darin, dass die Komödie hier nicht mehr durch Anleihen aus einem höheren Genre – also der Tragödie – aufgewertet werden soll. Schlegel fasst den Wandel der Gattung zwischen dem fünften und dem vierten vorchristlichen Jahrhundert nämlich vor allem als eine Verlustgeschichte auf. Voran gehen dieser Verschiebung in der Komödie selbst die versöhnlich endenden Stücke von Euripides, die gegenüber den Tragödien von Sophokles traditionell selbst schon als Produkte eines Niedergangs gelten.<sup>21</sup> Indem nun

21 Vgl. hierzu beispielsweise Friedrich Schlegel: *Geschichte der alten und neuen Literatur*. In: *KFSA* 6, S. 36, S. 42.

84 die Tragödie hier der Komödie gewissermaßen schon vorab einen Schritt entgegengekommen ist, kann im Übergang zur neuen Komödie die nivellierende Fusion endgültig vollzogen werden.

Diese kategoriale Differenz zwischen alter und neuer Komödie versucht August Wilhelm Schlegel nun auch noch darin zu fundieren, dass er die durch den Zusammenschluss mit der Tragödie neu entstandene Gattung terminologisch von der als ›eigentlich‹ verstandenen alten Komödie abrückt und als ›Lustspiel‹ bezeichnet.<sup>22</sup> Diese begriffliche Differenzierung, die sich auf keine nachweisbare Tradition zu berufen vermag, hat sich allerdings auch in der Folgezeit nicht wirklich durchsetzen können.<sup>23</sup>

Das Lustspiel in diesem speziellen Verständnis Schlegels stellt somit nicht mehr eine reine, sondern vielmehr eine gemischte Gattung dar. Während so etwas für die Moderne den unhintergehbaren Normalfall darstellt, ist es für die Literatur der Antike eindeutig als ein Zeichen des Niedergangs und der Nivellierung der jeweiligen Gattungsbesonderheiten zu verstehen.

Die Entwicklung von der alten zur neuen Komödie ist also nach dieser Vorstellung eindeutig die eines Abstiegs. Nun übernimmt die neue Komödie die dramatische Struktur von der Tragödie allerdings nicht einfach so, sondern sie tut dies auf eine ihr sehr eigentümliche Weise, wodurch auch diese Struktur selbst eine bemerkenswerte Veränderung durchläuft:

Der höchste tragische Ernst geht, wie ich gezeigt, letztlich immer auf das Unendliche [...]. Der gemilderte Ernst des Lustspiels bleibt hingegen innerhalb des Kreises der Erfah-

22 Vgl. zu dieser expliziten Doppelung des Komödienkonzepts in der Romantik auch Japp: *Die Komödie der Romantik* (s. Anm. 7), S. 5.

23 Vgl. zur Geschichte der Begriffe ›Komödie‹ und ›Lustspiel‹ im Allgemeinen und bei August Wilhelm Schlegel im Besonderen Hans Joachim Schrimpf: »Komödie und Lustspiel. Zur terminologischen Problematik einer geschichtlich orientierten Gattungstypologie«. In: Werner Besch/Hartmut Steinecke (Hg.): *Studien zur deutschen Literaturgeschichte und Gattungstypologie. Festgabe für Benno von Wiese*. Berlin 1978, S. 152–181, hier v. a. S. 170–176. Schrimpf kommt zu der Auffassung, dass die Begriffe zumeist schlicht austauschbar benutzt werden und dass auch in den wenigen Fällen, in denen sich begründete und konsequente Differenzierungen finden, wie es hier bei Schlegel der Fall ist, nicht einheitlich argumentiert wird.

rung stehen. An die Stelle des Schicksals tritt der Zufall, denn dies ist eben der empirische Begriff von jenem, als dem was nicht in unserer Gewalt steht. [...] Der unbedingten Notwendigkeit ließ sich nur die sittliche Freiheit entgegenstellen; den Zufall soll man verständig zu seinem Vorteile lenken. Deshalb ist die ganze Sittenlehre des Lustspiels, gerade wie die der Fabel, nichts anderes als Klugheitslehre. (*VdKL* I, S. 158 f.)

In der neuen Komödie herrscht nach Schlegel nicht mehr wie zuvor in der Tragödie das zumindest im Rückblick für alle offen zur Schau liegende und als notwendig begriffene Schicksal als lenkende Instanz. An seine Stelle tritt vielmehr der Zufall als eine Schwundstufe dieser Kategorie. Die Figuren selbst erleben kein Geschehen, das sich in jedem seiner Momente als durch und durch notwendig erweist. Immer gibt es da zumindest etwas, das nicht weiter begründbar scheint, das aber für den endgültigen Ausgang und somit für das Happyend unverzichtbar ist.

Zu dieser finalen Wende zum Guten kommt es vor allem durch das Zusammenspiel zweier Elemente. Zum einen ist dies das Handeln der positiven Figuren selbst, dessen Basis allein ihre situationsangemessene Umsicht sein kann. Sie handeln taktisch nach Maßgaben der Klugheitslehre und eben nicht mit einer klaren Ausrichtung auf ein absolutes Ideal. Zum anderen ist es die notwendige Wette auf den günstigen Zufall. Dieser ist schon deshalb unverzichtbar, weil sich die zu überwindenden Gegenspieler üblicherweise in einer eindeutig besseren Ausgangsposition befinden. Sie besitzen als Väter, reiche alte Männer oder gewiefte Intriganten die Macht, während die positiven Figuren selbst stets die Rolle von ›Underdogs‹ einnehmen. Ein Komödienagon, der einfach nur die Potenzen der Ausgangslage ausspielte, würde zwangsläufig mit dem Sieg der Gegenpartei enden. Damit dies verhindert wird, muss eine gewagte List der Guten auf unwahrscheinliche Weise gelingen, müssen die Bösen über ihre eigenen Füße stolpern oder muss auch sonst der Zufall eingreifen. Allerdings gilt natürlich auch hier, dass da, wo die Figuren im Stück auf die Wende zum Guten lediglich hoffen können, der Zuschauer das Happyend immer schon vorhersieht, denn schließlich weiß er ja nur zu gut, dass er gerade einer Komö-

86 dienhandlung beiwohnt. Dem Zufall selbst eignet auf dieser Ebene also etwas Notwendiges.

Gegen diese Bestimmtheit durch den Zufall, die Schlegel hier in den Mittelpunkt rückt, spricht von der Sache her nicht einmal der Umstand, dass in der antiken neuen Komödie und hier vor allem in den Stücken von Terenz nicht selten auf eine komische Anagnorisis zurückgegriffen wird, die offenbart, dass die verhandelten Probleme von Beginn an nichtig waren. So stellt sich beispielsweise in der *Andria* heraus, dass die Geliebte des jungen Protagonisten keinesfalls, wie zuerst gedacht, eine Landfremde, sondern eben doch eine geborene Athenerin ist und somit einer Hochzeit eigentlich von vornherein nichts im Wege gestanden hätte.

Eine derartige Erkennensszene kann entweder – wie etwa im Falle des *König Ödipus* – als notwendige Konsequenz modelliert sein oder aber – wie gemeinhin in der Komödie – selbst als ein Instrument des Zufalls erscheinen. Auf die Spitze getrieben ist dieses zweite Modell etwa in Molières *Avare*, in dem ein plötzliches und unvorbereitetes Auftauchen eines verloren geglaubten Vaters eine auf der Handlungsebene vollständig verfahrenene Situation im Handumdrehen aufzulösen vermag.

Aber Schlegels Formulierung erlaubt noch eine weitere Schlussfolgerung. Bis mindestens in die Mitte des 18. Jahrhunderts hinein hatte man sich in der Nach- und Nachnachfolge von Dantes Brief zur *Divina Commedia* an Cangrande della Scala<sup>24</sup> stets darum bemüht, das versöhnliche Finale der Komödie analog zu dem furchtbaren der Tragödie nicht nur grundsätzlich in Kategorien der Notwendigkeit zu begreifen, sondern dies auch aktiv herauszustreichen. Es handelte sich hierbei quasi um den Versuch eines Belegs für die Daseinsberechtigung der Gattung, den die Theorie einer in dieser Hinsicht gewöhnlich weniger eindeutigen Praxis meinte nachliefern zu müssen.

Dieser Accord wird hier aufgekündigt – wenn auch ganz ohne anklagenden Gestus. Vielmehr wird das Lustspiel in der Tradition der neuen attischen Komödie ausdrücklich davon entlastet, von

24 Vgl. Dante Alighieri: *Das Schreiben an Cangrande della Scala*. Lateinisch/Deutsch. Übers. u. hg. v. Thomas Ricklin. Hamburg 1993.



letzten Dingen handeln zu sollen. »Der gemilderte Ernst des Lustspiels bleibt hingegen innerhalb des Kreises der Erfahrung stehen« (*VdKLI*, S. 158), schreibt August Wilhelm Schlegel. Dass die Komödie trotzdem immer und notwendig gut ausgeht, hat damit keinerlei Beweischarakter mehr. Die Frage, ob die Welt als eine gerechte darzustellen ist, die die Komödientheorie so lange umgetrieben hat, ist hierdurch schlicht gegenstandslos geworden. Die Verpflichtung auf ein versöhnliches Ende wird gleichwohl nicht angezweifelt. Sie findet ihren Grund schlicht in dem Ziel, die heitere Grundstimmung nicht zu stören und das ernste Element nicht Überhand gewinnen zu lassen.

Das Finale der Komödie ist durch diesen Ansatz, der sich in den beiden bisher vorgestellten Konzeptionen der Brüder Schlegel manifestiert, zwar depotenziert, aber abgeschafft ist es damit natürlich längst noch nicht. Friedrich Schlegel hatte in Bezug auf konkrete Verlaufsstrukturen der alten Komödie im Aufsatz von 1794 neben seiner prinzipiellen Ablehnung der Idee einer dramatischen Geschlossenheit nur die folgende, bereits zitierte knappe Bemerkung fallen lassen:

Die höchste Regsamkeit des Lebens muß wirken, muß zerstören; findet sie nichts außer sich, so wendet sie sich zurück auf den geliebten Gegenstand, auf sich selbst, ihr eigen Werk; sie verletzt dann, um zu reizen, ohne zu zerstören. (*ÄWgK*, S. 30)

Dies kann, wenn man den Gegenstandsbereich der Täuschung, auf den sie sich ja zuallererst bezieht, etwas ausweitet, allgemeiner als ein Plädoyer für ein Spiel mit der Form verstanden werden, das diese aber im Kern dann doch unangetastet lässt. Eng verbunden ist die These auf jeden Fall, wie bereits ausgeführt wurde, mit der aristotelischen Unschädlichkeitsklausel. Friedrich Schlegel beschränkt sich hier allerdings ganz auf die alte Komödie. Zur spezifischen Finalstruktur der neuen Komödie finden sich in seinem Aufsatz keine näheren Hinweise außer eben dem pauschalen Hinweis auf das Vorhandensein einer »schönegeordneten vollständigen Handlung« (*ÄWgK*, S. 32).

88 Wiederum ist es August Wilhelm Schlegel, der aus den Vorgaben seines Bruders die am deutlichsten formulierten Konsequenzen zieht. Auch er setzt dabei bei einer Definition des Schlusses der alten Komödie an: »Die Darstellung der alten Komödie ist eine phantastische Gaukelei, ein lustiges Traumbild, das sich am Ende bis auf die große Bedeutung in Nichts auflöst.« (*VdKL* I, S. 159)

Allerdings haben auch seine Ausführungen Leerstellen. Zu der Frage, worin die »große Bedeutung« der alten Komödie besteht, äußert er sich nicht in klarer Weise. Viel spricht dafür, dass hier nicht konkrete Sachaussagen von einzelnen Stücken anzunehmen sind, sondern vielmehr die Bedeutung der Gattung insgesamt, die nach den Schlegels eben in der höchsten Ausprägung des reinen Komischen oder Scherzhaften bestand. Das, worüber gelacht wird, kann alles sein, so dass es letztlich gleichgültig wird, worin es nun konkret besteht. An den Aufsatz seines Bruders aus dem Jahr 1794 schließt er sich dabei zugleich an und grenzt sich von ihm ab. Gemeinsam ist ihnen, dass es im Fall der Komödie zu keinem Akt der gewaltsamen Zerstörung kommt. Der zentrale Unterschied besteht hingegen darin, dass sich die Komödie bei August Wilhelm gleichwohl von selbst und vollkommen resultatlos auflöst.

Für August Wilhelm Schlegel stellt dies zugleich die wahre Gattungssensenz der Komödie dar. Sie funktioniert damit weitgehend analog zu Kants Definition des Lachens in der *Kritik der Urteilskraft*: »Das Lachen ist ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts.«<sup>25</sup> In beiden Fällen steht die Vorstellung der verpuffenden Energie bei der Rückkehr in einen ursprünglichen Gleichgewichtszustand im Zentrum. Kant interessiert sich hier vor allem für die körperliche Reaktion auf diesen psychischen »Entladungsvorgang«, während die Schlegels ihn als ein zu einem konkreten historischen Zeitpunkt verwirklichtes ästhetisches Grundprinzip zu beschreiben versuchen.

Eine alternative Formulierung dieses Grundsatzes findet sich in einer Rezension August Wilhelm Schlegels in der Zeitschrift *Athe-*

25 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*. In: ders.: *Werke in sechs Bänden*. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Bd. 5. Darmstadt 1998, S. 171–620, hier: Anmerkung nach § 53, S. 437.

*naeum* aus dem Jahr 1800. Unter Rekurs auf die alte Komödie notiert er dort: 89

Wie dem ernststen Drama nichts wesentlicher ist als die Verwicklung und Auflösung, so ist es hingegen absolut komisch, wenn die dargestellte Handlung in einer bloßen Spiegelfechterey besteht, und die Sache am Ende auf demselben Punkte ist wie zu Anfange.<sup>26</sup>

An die Stelle der Auflösung ›in Nichts‹ tritt hier das Ideal einer vollkommen kreisförmigen Anlage, die mit jener die entscheidenden Momente gemein hat, dass die Aktionen der Figuren letztlich folgenlos sind und dass von der Handlung als ganzer nur noch ein Schein übrig bleibt.

Nun kann in der von August Wilhelm Schlegel als »Lustspiel« bezeichneten neuen Komödie eine derartige folgenlose Auflösung »in Nichts« wegen ihrer insgesamt ›ernsteren‹ Anlage natürlich nicht im selben Maße gelingen. Dies stellt zugleich ihr eigentliches Problem dar:

Die Darstellung des Lustspiels hingegen unterwirft sich dem Ernst in ihrer Form. Sie verwirft alles Widersprechende und wodurch sie selber wieder aufgehoben würde. Sie sucht bündigen Zusammenhang, und hat mit der Tragödie eine förmliche Verwicklung und Auflösung gemein. Sie verknüpft, wie diese, die Vorfälle als Ursachen und Wirkungen; nur daß sie das Gesetz dieser Verknüpfung so auffaßt, wie es sich in der Erfahrung vorfindet, ohne es, wie jene, auf eine Idee zu beziehen. Wie die Tragödie Befriedigung des Gefühls am Schluss sucht, so will das Lustspiel auch bei einem wenigstens scheinbaren Ruhepunkte für den Verstand anlangen. (*VdKL* I, S. 159)

Wie die Tragödie verfügt das Lustspiel also über einen geschlossenen dramatischen Aufbau und wechselt somit figurativ vom Be-

26 August Wilhelm Schlegel: »Rezension zu Évariste de Parny«. In: *Athenaeum*. Dritten Bandes Zweites Stück. Berlin 1800, S. 252–268, hier: S. 257.

90 reich der Demokratie in den der Monarchie über – nur dass die Letztere hier eben nicht ausdrücklich als eine gottgewollte präsentiert wird. Der Unterschied zur Tragödie besteht darin, dass der Zielpunkt, auf den das Stück zusteuert, nicht aus einer Idee besteht, sondern lediglich durch Erfahrung abgesichert ist. Das Ziel kann damit ausschließlich den Verstand und diesen auch nur scheinbar befriedigen. Aber auch diese gleichsam auf das Notwendigste reduzierte Befriedigung stellt, wie sich im weiteren Verlauf von Schlegels Argumentation zeigt, immer noch ein Problem dar, denn je mehr man auf sie zielt, desto schlechter ist es um die Entfaltungsmöglichkeit der Komik bestellt.

Dies ist, um es beiläufig zu bemerken, nicht die leichteste Aufgabe für den Lustspieldichter; er muß die Widersprüche, deren verwirrtes Spiel uns ergötzt hat, am Ende geschickt bei Seite schieben, wenn er sie wirklich ausgleicht, wenn die Toren vernünftig, die Schlechtgesinnten gebessert oder bestraft werden, so ist es um den lustigen Eindruck geschehen. (*VdKL* I, S. 159)

August Wilhelm Schlegel bemüht sich hier um die Rettung der Reste der ursprünglichen Komik der Komödie unter den neuen Bedingungen der Mischgattung des Lustspiels. Die entscheidende Aufgabe besteht demnach darin, den Schluss eines solchen Stücks so zu gestalten, dass die dem Lustspiel eigene dramatische Geschlossenheit möglichst wenig ins Auge fällt. Es wird also so etwas wie ein Berührungs- oder zumindest Annäherungspunkt der beiden zeitlich aufeinander folgenden Gattungsvarianten gesucht: Auf der einen Seite steht die alte Komödie, die ihre Freiheiten möglichst nicht konsequent nutzen soll, und auf der anderen Seite die neue Komödie, der von August Wilhelm Schlegel vorgegeben wird, ihre Gebundenheit möglichst unsichtbar zu halten. Der »scheinbaren Willkür« steht der ebenso »scheinbare[] Ruhepunkt[] für den Verstand« gegenüber.

Das Finale darf nach dieser Einlassung August Wilhelm Schlegels seinen Schwerpunkt also auf keinen Fall in der eigentlichen Lösung der im Stück verhandelten Probleme haben. Stattdessen solle man diese »geschickt bei Seite schieben« und dabei auch weiterreichende Folgen für die Figuren vermeiden, um die komische Wirkung nicht zu stören.

Dabei spielen auch die Charaktere praktisch keine Rolle. Allein schon ihr Vorhandensein dürfte sich bei einer Konzentration auf das Komische, wie er sie propagiert, als eher hinderlich erweisen. Kommt man einer solchen ›realistischen‹ Person zu nahe, fällt es schwer, weiterhin über sie zu lachen. Die Konsequenz, die August Wilhelm Schlegel daraus zieht, ist folgerichtig die einer Aufwertung des Intrigenstücks:

Die französischen Kunstrichter haben es zur Mode gemacht, diese Art an Wert sehr tief unter das sogenannte Charakterstück herabzusetzen, vielleicht weil sie zu sehr darauf sehen, was man von einem Schauspieler behalten und mit sich nach Hause nehmen kann. Freilich löst sich am Ende das Intrigenstück gewissermaßen in Nichts auf: aber warum sollte es nicht erlaubt sein, zuweilen ohne andern Zweck bloß sinnreich zu spielen? (*VdKL* I, S. 163)

Was hier auf den ersten Blick recht defensiv formuliert wirkt, stellt im Kern ein sehr deutliches und weitreichendes Statement dar. Gerade im Intrigenstück, in dem es nicht um die Entlarvung oder Heilung von fehlerhaften Charakteren geht, sondern in dem Täuschungen und Missverständnisse im Mittelpunkt stehen und das damit also eigentlich substanzlos ist, kann das gelingen, was in der alten Komödie den Weg frei gemacht hat für die Herrschaft der reinen Komik – die Auflösung »in Nichts«, die hier nicht zufällig wörtlich wiederkehrt.

Beispielhaft erscheinen Schlegel dafür die spanischen Mantel- und Degen-Stücke (vgl. *VdKL* I, S. 163). Eine ihrer Besonderheiten besteht darin, dass die Täuschungen, denen die Personen unterliegen, ihren Grund gewöhnlich gerade nicht in deren spezifischen Charakteren haben. Die Figuren irren sich nicht etwa, weil ihnen beispielsweise ihr Geiz oder ein anderes Laster den Blick verstellt, sondern weil sie sich in einer spezifischen, vom Dramatiker sorgfältig arrangierten Situation befinden, in der sich praktisch jeder auf dieselbe Weise getäuscht hätte. Was dies für Schlegel interessant macht, ist, dass man gerade derartige, nicht auf dem Charakter fußende Täuschungen problemlos ohne Rest auflösen kann. Meint etwa ein junger Mann, die Liebste in einer kompromittierenden Situation

Eine Theorie der Romantik aus dem Geist der Komödie

92 erwischt zu haben, die aber in Wahrheit gar keine ist, sondern nur für den Moment so aussieht, so kann man einen daraus erwachsenden Konflikt ohne jegliche moralische Überformung durch eine Auflösung des Irrtums wieder beenden. Am Ende ist dann das ganze Stück hindurch trotz vielfältigster Aktionen überhaupt nichts wirklich passiert. Probleme verschwinden hier wieder in das Nichts, aus dem sie zuvor aufgestiegen sind. Um hingegen einen Irrtum aufzuheben, der in einem Charakterfehler begründet ist, muss mit der Figur etwas Substantielles geschehen: eben die Heilung. Und gerade hierin liegt für August Wilhelm Schlegel das Problem.

August Wilhelm Schlegel hat die Frage, wie es konkret gelingen kann, dem Lustspiel sein Ende wieder auszutreiben, weit vorangetrieben. Gleichwohl bleibt er in einem Dilemma gefangen. Einerseits stellt auch er fest, dass die alte aristophanische Komödie unwiederbringlich verloren ist und dass die von der Tragödie importierten Elemente den ursprünglichen komödienspezifischen Bestandteilen diametral entgegenstehen. Andererseits versucht er eine Variante der modernen Mischform zu profilieren, in der die spezifischen Qualitäten der alten Komödie dann doch wieder, so gut es geht, zur Geltung kommen.

Dass gerade das Intrigenstück hier als die herausragende Möglichkeit präsentiert wird, unter den Bedingungen der neuen Komödie das Problem des Ernstes wieder zu überwinden, mag verwundern. Scheint doch das Charakterlustspiel der alten Komödie insofern strukturell näher verwandt, als es wie diese eher zu einer episodischen Ausfaltung als zu einer stringenten Zielführung tendiert.

Die bei Schlegel vorgeschlagene Alternative besteht nun, wie gezeigt wurde, darin, sich auf die Intrigenkomödie möglichst vollständig einzulassen, um sie in einer perfekten Erfüllung der Norm gleichsam unsichtbar zu machen. Gerade indem man die Intrige glatt durchlaufen lässt und so wenig wie möglich mit Bedeutung auflädt, zieht man das Interesse von ihr ab und kann in dem dadurch geschaffenen stabilisierenden Rahmen umso befreiter agieren. Es geht darum, im diametral entgegengesetzten Modell dasjenige wieder zu erreichen, was August Wilhelm Schlegel einmal – wie bereits weiter oben zitiert – der alten Komödie generell zugeschrieben hat: »So ist es hingegen absolut komisch, wenn die dargestellte Hand-

lung in einer bloßen Spiegelfechterey besteht, und die Sache am Ende auf demselben Punkte ist wie zu Anfange.«<sup>27</sup> 93

Unter den Rahmenbedingungen der Intrigenkomödie bedarf es gerade dazu allerdings eines maximal ausgefeilten Plans, wie etwa Ludwig Tieck in einer Komödienrezension deutlich macht, indem er zu ihrer Bestimmung fast wörtlich auf die aristotelische Definition der vollständigen Handlung<sup>28</sup> zurückgreift, die, woran zu erinnern ist, ursprünglich ja speziell auf die Tragödie gemünzt war:

Ein Stück, in welchem die Intrige vorherrscht, kann sich wohl ohne scharfgezeichnete Charaktere behelfen, aber die Verwicklung muß dann in der That fein gesponnen sein: Nothwendigkeit, Zufall und Mißverständniß müssen sich dann so geschickt einander ablösen und gegenseitig durchdringen, daß man selbst keine Kleinigkeit aus ihrer Stelle nehmen kann, ohne das Ganze zu zerreißen.<sup>29</sup>

Die Mühelosigkeit, mit der nach der Darstellung der Schlegels die alte Komödie die Probleme der Handlungsvollständigkeit und des Endes beiseite schieben konnte, kann nach deren Ende im Rahmen der neuen Komödie nur durch eine maximale Kunstanstrengung wieder erlangt werden.

#### 4. Das Ende der Gattung: Friedrich Schlegel und die Bedeutung der Komödiengesten

August Wilhelm Schlegel ist in seiner Vorlesung aus dem Jahr 1808 noch voll und ganz mit der ›Rettung‹ der Komödie beziehungsweise des Lustspiels als einer validen dramatischen Gattung auch für

27 A. W. Schlegel: »Rezension zu Évariste de Parny« (s. Anm. 26), S. 257.

28 Dort heißt es: »Ferner müssen die Teile der Geschehnisse so zusammengefügt sein, daß sich das Ganze verändert und durcheinander gerät, wenn irgendein Teil umgestellt oder weggenommen wird. Denn was ohne sichtbare Folgen vorhanden sein oder fehlen kann, ist gar nicht ein Teil des Ganzen.« Aristoteles: *Poetik* (s. Anm. 14), S. 29.

29 Ludwig Tieck: »Rezension zu Karl Töpfer: Der Empfehlungsbrief«. In: ders.: *Kritische Schriften*. Bd. 3. Leipzig 1852, S. 212–216, hier: S. 213.



94 die eigene Gegenwart beschäftigt. Sein Entwurf ist im Kern eine Konkretisierung der Ideen, die sein Bruder 14 Jahre zuvor dargelegt hatte.

Zwischen diesen beiden zeitlichen Eckpunkten 1794 und 1808 hat nun allerdings bei Friedrich Schlegel selbst eine durchaus bemerkenswerte Entwicklung des Komödienverständnisses stattgefunden. Vor allem in den Jahren zwischen 1798 und 1801 stellt diese Gattung in seinen fragmentarischen Aufzeichnungen ein regelmäßig wiederkehrendes Thema dar. Schlegel befindet sich hier auf der Suche nach einem eigenen tragfähigen Modell der nacharistophanischen Komödie, das in der Lage sein soll, deren Qualitäten auf eine neue Weise wieder hervortreten zu lassen. Im Jahr 1800 notiert er: »Die Komödie nichts, wo sie nicht aristophanisch ist; diese muß sich rein aus Nichts schaffen lassen.«<sup>30</sup>

Aber anders als August Wilhelm Schlegel, der 1808 vor allem auf die Form einer zirkulären Intrigenkomödie setzen wird, favorisiert Friedrich rund ein Jahrzehnt zuvor nicht so sehr den Weg hin zu einer Radikalisierung, sondern eher den zu einer Entgrenzung des Grundmodells der neuen griechischen Komödie. Ihr Problem liegt nach diesem Verständnis vor allem in ihrem »Realismus« sowie ihren thematischen und darstellungstechnischen Beschränkungen. 1798 notiert er im 246. *Athenaeum*-Fragment:

Magie, Karikatur, und Materialität sind die Mittel durch welche die moderne Komödie der alten Aristophanischen im Innern, wie durch demagogische Popularität im Äußern, ähnlich werden kann, und im Gozzi bis zur Erinnerung geworden ist.<sup>31</sup>

Der Italiener Carlo Gozzi ist mit seinen damals äußerst populären fantastischen Märchen- und Zauberstücken für Friedrich Schlegel also einer der ersten Anwärter auf die Aristophanesnachfolge in der Neuzeit. Eine gewisse Reserve ist allerdings nicht zu überhören. Gozzis Stücke erinnern zwar an Aristophanes – an ihn heran kommen sie aber doch nicht.

30 Friedrich Schlegel: »Fragmente zur Poesie und Literatur«. In: *KFSA* 16, S. 285, Nr. 390.

31 Friedrich Schlegel: »Fragmente«. In: *KFSA* 2, S. 165–255, hier: S. 206.

Auch Shakespeares von den Romantikern hochgeschätzte Stücke können nur ungefähre Hinweise darauf liefern, in welche Richtung sich die zukünftige Komödie entwickeln sollte: »Die wahre romant[ische] Komödie müßte ein Mittel sein zwisch[en] Shak[speare] und der feinsten neuern Att.[ischen ...] Kom[ödie] in d[er] Form.«<sup>32</sup>

In einem letzten Versuch wird nun auch noch die indische Komödie in den Kreis der möglichen Kandidaten um eine Nachfolge des aristophanischen Modells aufgenommen: »Es giebt ein *reines* Lustspiel, ganz fern vom Aristoph[anes]. – Im Shaksp[eare] Tendenz dazu; das Ideal im Indischen zu suchen.«<sup>33</sup>

Insgesamt bleibt es in diesen Jahren aber bei einem solchen Jonglieren mit Namen und Anspielungen. Den Ausweg aus diesem Dilemma wird Friedrich Schlegel am Ende nicht in einer Weiterentwicklung der neuen Komödie, sondern vielmehr in einer Redefinition der alten finden. In den Jahren 1803 und 1804 hat er in Paris eine Privatvorlesung zur *Geschichte der europäischen Literatur*<sup>34</sup> gehalten. Im Abschnitt zur Komödie setzt er erneut mit einer historischen Herleitung und einer Definition der aristophanischen Komödie ein:

Die Konstruktion der Handlung [der alten Komödie] ist possenhaft und komisch. Eine Handlung aber, die bloß scherzhaft und possenhaft ist, worin kein regelmäßiger Plan herrscht, ist eigentlich nur der Schein einer Handlung. (*GeL*, S. 88)

Wie zu erwarten ist, wird hiernach erst einmal das Gegenbild einer zielgerichteten Tragödienhandlung herbeizitiert, bevor ein genauerer Blick auf die Komödie geworfen wird:

In der Komödie fällt die regelmäßige Anlage, Verwicklung und Entwicklung ganz weg. Weil hier die ganze Handlung

32 F. Schlegel: »Fragmente zur Poesie und Literatur« (s. Anm. 30), S. 177, Nr. 1113.

33 Ebd., Kap. IX, S. 323, Nr. 816.

34 Friedrich Schlegel: *Geschichte der europäischen Literatur*. In: *KFSA* 11; zur Komödie vgl. v. a. ebd., S. 86–97. Im weiteren Verlauf direkt im Text unter der Sigle *GeL* nachgewiesen.

selbst etwas Possenhaftes, ein bloßer Scherz ist, so geht alles unregelmäßig zu und wird bloß von der Willkür und Phantasie des Dichters bestimmt, die sich in ihrer höchsten Freiheit zeigen kann. Daher finden in ihr auch Episoden statt, die in der Tragödie den regelmäßigen Gang der Handlung stören würden. (*GeL*, S. 89)

Es wird deutlich, dass Friedrich Schlegel hier auf eine im Vergleich zum Aufsatz von 1794 bündigere und eindeutiger Definition seiner idealen Komödie zusteuert:

Es gibt hier eben, weil es *reine Komödie* ist, eine durchaus und total verschiedene Einheit von der in der Tragödie und allen ernsthaften Werken. Diese eigentümliche Einheit der Komödie entspricht vollkommen dem Inhalt derselben, wo alles, also auch die Handlung selbst, Witz, Scherz und Spiel ist, eine Handlung, die ohne allen Zweck und alle Absicht sich in sich selbst auflöst, durchaus unsinnig, närrisch und possenhaft ist.

Eben diese Regellosigkeit, Formlosigkeit, Wildheit und absolute Willkürlichkeit der Handlung ist die schönste und beste Form der Komödie. Denn was ist die vollendetste Form anderes als die der Materie am meisten entsprechende Einkleidung! Die Formlosigkeit ist nur scheinbar, die Uniform selbst ist hier die höchste Kunst und bezeichnet das echte Wesen der Gattung, die nur der gesetzlosesten Willkür und der unbegrenztesten Freiheit entsprang. (*GeL*, S. 89)

Diese neue Definition, die Schlegel rund ein Jahrzehnt nach seinem ersten Aufsatz zur Komödie präsentiert, weist nun genau dasjenige nicht mehr auf, was ursprünglich die hohe Differenziertheit des Bildes dieser Gattung ausgemacht hatte: nämlich die Stopppregel. Hier ist nirgends mehr die Rede davon, dass die Komödie »reizen« solle »ohne zu zerstören« (*ÄWgK*, S. 30).

An die Stelle einer Form, die sich zwar selbst zerstören könnte, dies aber letztlich doch nicht tun darf, tritt eine Apologie der Formlosigkeit als eines absoluten Grenzfalls einer Äquivalenzbeziehung zum Inhalt. Ein Nichtinhalt benötigt zu seiner adäquaten Darstel-

lung eben konsequenterweise auch eine Nichtform. Bei aller Folgerichtigkeit dieses Gedankenganges darf allerdings nicht übersehen werden, dass Friedrich Schlegel damit von einer konkreten Beschreibung der realen Verhältnisse in der alten griechischen Komödie weiter entfernt ist als in seinem Aufsatz aus dem Jahr 1794 – denn ganz so formlos ist die aristophanische Komödie selbst natürlich niemals gewesen.

Warum Friedrich Schlegel nun diesen radikalen Ansatz wählt, mit dem er deutlich über das Ziel einer historisch adäquaten Beschreibung der alten Komödie hinausschießt, erhellt ein Blick auf die Kernqualitäten, die er der Komödie jeweils zuschreibt. War es im Aufsatz aus dem Jahr 1794 noch das »reine Komische« oder die »komische Freude«, auf die die Gattung hinauslaufen sollte, so sind es nun der »Scherz« und dann ganz prominent der »Witz«. Die Ausschaltung der Stopppregel erklärt sich genau aus diesem Begriffswechsel heraus. Während die »komische Freude« auf ein Ausbalancieren der prinzipiellen Möglichkeit der Willkür und der Zurückhaltung bei ihrer Anwendung dringend angewiesen ist, so ist die Zersetzungskraft des »Witzes« eine, die sich selbst als durchaus absolut verstehen kann. Steht hinter der »komische[n] Freude« also ein Konzept des Ausgleichs von destruktiven und versöhnenden Kräften, so dominiert beim »Witz« eindeutig das Erstere.

Eine exkursartige Nebenbemerkung macht dann deutlich, worauf das Ganze nun wirklich hinauslaufen soll: »Es ist übrigens nicht nötig, dass die Poesie des Witzes dramatisch sei« (*GeL*, S. 93), beginnt Schlegel und differenziert zwischen einer wegen ihres Appells an das Gefühl angeblich stärker an die Bühne gebundenen Tragödie und einer an den Verstand appellierenden Komödie. Hierfür benötige man das kollektive Theatererlebnis gerade nicht – möglicherweise schade es sogar,<sup>35</sup> weswegen die legitime Erbin der antiken Komödie also eigentlich gar keine Bühnengattung mehr sein könne:

35 Auch hier wird wieder deutlich, dass eine klare Umkonzeptionierung gegenüber dem älteren Aufsatz stattgefunden hat, in welchem dem rauschhaften Gemeinschaftserlebnis in der Polis eine zentrale Stellung zugesprochen worden war.

98 Im ZERBINO [von Ludwig Tieck] besitzen wir ein Gedicht zwar in dramatischer Form, aber nicht für die dramatische Darstellung bestimmt und geeignet, welches dem Aristophanes gleichkommt. Aber auch der Roman scheint eine schickliche Form für scherzhafte und witzige Darstellungen zu sein. (*GeL*, S. 94)

Der Roman, um mit ihm zu beginnen, stellte bekanntlich für eine gewisse Zeit diejenige moderne Mischgattung dar, der Friedrich Schlegel die Integration verschiedener, in der Antike jeweils in Reinform auftretender ästhetischer Qualitäten noch am ehesten zutraute. Er galt ihm als das moderne Genre schlechthin, das damit auch in der Lage sein sollte, spezifische Elemente der Komödie weiterzutragen und zu entwickeln.<sup>36</sup> Erste Überlegungen hierzu finden sich bereits in den literarischen Notizen aus der Zeit der Jahrhundertwende: »Sollte es nicht ein Dichtungswerk geben können das *zugleich Roman* und *classisch[e] Komödie* wäre, wo Mythologie in d[er] Zukunft läge, in Geist und Buchstabe classisch und doch universell und progressiv? –«<sup>37</sup>

Das Prinzip der »scherzhafte[n] und witzige[n] Darstellungen« wird also der alten und nicht mehr restituierbaren Gattung entnommen und anschließend in die neue implantiert. Ebenso ist es ja auch schon mit der Ironie geschehen, die aus der Komödientechnik der Parabase entwickelt wurde und dann eine Verallgemeinerung erfuhr. Und letztlich kann dies auf einer allgemeineren Ebene auch für die Idee der Unform insgesamt gelten, die selbst wieder den Rang der höchsten Form einnehmen soll. Friedrich Schlegel hat auch sie zuerst anhand der Komödie entworfen und

36 Vgl. hierzu v. a. Peter Szondi: »Friedrich Schlegels Theorie der Dichtarten. Versuch einer Rekonstruktion auf Grund der Fragmente aus dem Nachlaß«. In: *Euphorion* 64 (1970), S. 181–199. Szondi beschreibt hier, wie die in der Antike rein anzutreffenden Gattungen bei Schlegel in der Moderne in adjektivisch bezeichnete Gesten transformiert werden, die als solche v. a. Aspekte des Zukunftsgenres Roman bilden. Dieser kann demnach zugleich episch, lyrisch und dramatisch sein. Auch wenn die Komödie in diesem Zuge selbst nicht adjektiviert wird, ist doch klar, dass mit den dramatischen Elementen der Mischgattung in erster Linie Aspekte gemeint sind, die ursprünglich auf diese zurückzuführen sind.

37 F. Schlegel: »Fragmente zur Poesie und Literatur« (s. Anm. 30), S. 94, Nr. 106,

sah sie dann in der Neuzeit vor allem im Roman verwirklicht. Mit Witz, Ironie, Parabase und Unform sind somit gleich vier der Kernpunkte der romantischen Literaturtheorie auf Schlegels spezielle Konzeption der alten Komödie rückführbar.

Die Komödie und den Roman als aufeinander bezogene Gattungen zu begreifen, ist übrigens durchaus nicht so ungewöhnlich. So bildet etwa die Geschichte von den getrennten und dann im Finale wieder zusammengeführten Liebenden auch im heliodorschen Romantypus und seinen Nachfolgern die geradezu obligatorische Grundlage. Sowohl die Liebesthematik als auch das glückliche Ende waren bis weit ins 18. Jahrhundert hinein Konstanten sowohl des hohen Romans als auch der Komödie.

Nun ist der hier von Schlegel postulierte Übertragungsvorgang von Gattungsspezifika ein anderer. Es geht ja auch nicht um die neue Komödie und den Liebesroman, sondern vielmehr um die alte Komödie und den modernen komischen Roman.<sup>38</sup> Ein zentraler Nachteil der Komödie besteht dabei darin, dass im flüchtigen Medium der Aufführung die Gefahr droht, dass der Anspielungsreichtum eines Stücks nicht voll erkannt wird, weil es dafür viel zu schnell an den Zuschauern vorbeizieht. Der Witz (im Sinne des 18. Jahrhunderts) wird also durch die Bühnenform, anders als durch den Roman, den man problemlos wiederholt lesen und reflektieren kann, letzten Endes doch wieder limitiert.

Im Kern hängt diese Differenz mit dem Kontrast von öffentlich und privat und diese wiederum mit dem von Form und Unform zusammen. Das Drama ist danach eher der Manipulation der Masse, der Roman hingegen der vertieften Reflexion des Einzelnen zugeordnet. Um die Menge für sich zu gewinnen, benötigt das Drama eben ein klar definiertes Ziel, weswegen Dramenfragmente und nicht final orientierte Dramenformen nicht wirklich bühnen- und damit massentauglich sein können.<sup>39</sup> Der Roman seinerseits kann

38 Vgl. zu dieser Differenzierung auf der Seite des Romans Michail M. Bachtin: »Das Wort im Roman«. In: ders.: *Die Ästhetik des Worts*. Übers. v. Rainer Gröbel u. Sabine Reese. Frankfurt a. M. 1979, S. 154–300, hier v. a. den Abschnitt »Die beiden stilistischen Linien des europäischen Romans«, S. 251–300.

39 Vgl. dazu Detlef Kremer: *Romantik*. 2. Aufl. Stuttgart/Weimar 2003, S. 209: »Die romantische Option auf fragmentarische Unendlichkeit und selbstreflexive Brü-

100 auf diesem Wege den Menschen als einen reflektierenden Einzelnen durchaus gewinnen.

Durch diese nichtöffentliche Rezeption ist es auch möglich, den modernen Roman von der Gefahr einer allzu klaren Gerichtetheit zu befreien, die den hohen Liebesroman mit der neuen Komödie verbunden hat. Er kann episodisch sein, er muss nicht unbedingt auf ein Happyend zulaufen, und er kann auch, wie es der Roman der Romantik zeigt, ein Fragment bleiben und auf ein Finale ganz verzichten.

Nun gibt es aber doch auch eine Form des Dramas, das zumindest einige der spezifischen Schwächen des Genres vermeiden kann – eben das Lesedrama. Schlegels Favorit ist dabei der im Jahr 1799 von Ludwig Tieck in Druck gegebene *Prinz Zerbino*.<sup>40</sup> Tiecks Stück ist eine Komödie in sechs Akten, die schon hierdurch ihre unregelmäßige Anlage deutlich ankündigt. Sie umfasst in der Erstausgabe immerhin 382 Druckseiten, und auch die sehr große Zahl von handelnden Personen, die Vielsträngigkeit sowie der überbordende Anspielungsreichtum lassen eine Aufführung geradezu undenkbar erscheinen.

Am von der Aufklärung dominierten Hof von Gottlieb und der Prinzessin aus Tiecks *Gestieftem Kater*, die mittlerweile König und Königin geworden sind, glaubt man, der Erbprinz Zerbino sei dem Wahnsinn verfallen. Um ihn von seinem Übermaß an Phantasie zu kurieren, schickt man ihn auf eine allegorische »Reise nach dem guten Geschmack«<sup>41</sup>. Dieser bleibt allerdings nach diversen, oft phantastischen Episoden unerreicht. Während seiner Rückkehr zum Schloss seines Vaters fällt Zerbino nun aus der Rolle und be-

che kommt dem dramatischen Primat von Entscheidung und Abschluß offensichtlich nicht entgegen.«

40 Schon Tiecks *Gestieftem Kater* aus dem Jahr 1797 wird ja immer wieder in die Nähe von Schlegels Lustspieltheorie gerückt. Ob zu diesem Zeitpunkt jedoch bereits eine Rezeption der Schlegel'schen Komödientheorie seitens Tiecks stattgefunden hat, ist in der Forschung nicht unumstritten. Vgl. etwa Stefan Scherer: *Witzige Spielgemälde. Tieck und das Drama der Romantik*. Berlin/New York 2003, S. 294, Anm. 95 f. Spätestens aber im *Prinz Zerbino*, dessen Entstehung auf die Zeit nach dem Beginn der persönlichen Bekanntschaft zwischen Ludwig Tieck und Friedrich Schlegel im Oktober 1797 datiert, wird eine zumindest indirekte Zusammenarbeit der beiden dann manifest.

41 So der Untertitel von Tiecks Stück.



ginnt das Drama selbst Szene für Szene gleichsam zurückzudrehen. 101  
Im daraufhin entstehenden Tumult wird er schließlich dazu gezwungen, das Stück doch noch zum geplanten Ende zu führen. Schließlich fügt er sich: »Ich habe meinen vorigen Mut verloren, sonst würd' ich wieder aus Verzweiflung auf den Gedanken kommen, das Stück rückwärtszudrehen – aber dazu sind wir auch hier zu eng eingeschlossen.«<sup>42</sup>

Das Einpassen seiner selbst in die limitierenden Verhältnisse am Hof seines Vaters und die damit einhergehenden formalen Einschränkungen sind im Anschluss zumindest teilweise als ein resigniertes Aufgeben gezeichnet. Das damit verbundene Spiel mit der Drohung einer vollständigen Zerstörung des zugrundeliegenden Handlungsschemas und schließlich einer eher ironischen als wirklichen Erfüllung passt sich letztlich perfekt in Friedrich Schlegels Vorstellung aus dem Jahr 1794 ein, die Komödie solle lediglich »verletz[en], um zu reizen, ohne zu zerstören«<sup>43</sup>.

Nur ist diese spezielle Forderung zu dem Zeitpunkt, zu dem der *Prinz Zerbino* von Schlegel so ausdrücklich gelobt wird, aber gar nicht mehr aktuell. Schlegel schätzt das Stück denn auch hauptsächlich wegen seines Anspielungsreichtums und wegen seiner Unspielbarkeit – also aufgrund von Qualitäten, die mit den Vorgaben aus dem Jahr 1794 letztlich nichts zu tun haben.

Friedrich Schlegels Position gegenüber der Komödie ist durchgehend ambivalent. 1794 hat er die alte Komödie gefeiert, sie aber zugleich an ihren historischen Ort im antiken Athen gebannt. In den Jahren darauf sucht er in verschiedenen Notizen tastend nach einem Weg, doch noch eine funktionierende nachantike Komödie zu entwerfen. In der Vorlesung aus den Jahren 1803 und 1804 scheint dann eine negative Entscheidung gefallen. Die Komödie als für die Ästhetik bedeutsame Gattung ist bereits mit dem Erlöschen der alten attischen an ihr Ende gekommen. Die für die Konzeption der romantischen Ironie so wichtige Parabase, der Witz und auch die daraus resultierende Poetik der Unform als ihre zentralen Eigen-

42 Ludwig Tieck: *Prinz Zerbino*. In: ders.: *Werke in einem Band*. Hg. v. Richard Alewyn. Hamburg 1967, S. 305–510, hier: S. 505

43 Vgl. dazu auch Catholy: *Das deutsche Lustspiel von der Aufklärung bis zur Romantik* (s. Anm. 7), S. 236.

102 schaften sind in der Moderne besser im Roman oder im Lesedrama aufgehoben. Die alte Komödie wird also endgültig als vergangen verabschiedet, erfährt aber als Ursprung der genannten romantischen Zentralkategorien im selben Zuge eine ungeheure Aufwertung.

Als Schlegel im Jahr 1822 eine Ausgabe seiner eigenen Schriften präsentiert, enthält diese Sammlung übrigens doch noch einmal eine überarbeitete Fassung des Komödienaufsatzes von 1794. Indem der Stand der Gattungsreflexion aus den Jahren 1803 und 1804 auf diese frühe Schrift rückübertragen wurde, scheinen aber auch hier die wirklichen Besonderheiten verloren, die Schlegel in den neunziger Jahren an diesem Genre wahrgenommen hatte. An genau der Stelle etwa, an der er in der ersten Fassung die Forderung nach einer »vollkommene[n] Kausalverknüpfung« (*ÄWgK*, S. 31) lediglich gelockert hat, findet sich nun eine klare Forderung nach höchst radikalen Maßnahmen:

Diese Aufgabe kann nur dadurch gelöst werden, dass der Knoten zerhauen wird; indem die Poesie des Witzes in der Fülle ihrer Begeisterung alle Schranken durchbricht, wie in den dichterischen Dionysosspielen des Aristophanes, und den Unzusammenhang der kühnsten Fantasie selbst an die Stelle der Einheit und des gewöhnlichen Zusammenhangs setzt. (*ÄWgK*, S. 32, Anm. 1)

Einen Weg zurück zur Komödie als einer dramatischen Gattung, die mehr zu leisten imstande ist, als sich in immer neuen Anläufen selbst zu zerstören, kann es damit nicht mehr geben.

Friedrich Schlegel hat die Komödie nach 1794 auf bestimmte Elemente hin profiliert, diese radikalisiert, die dadurch nicht mehr entwicklungsfähige Gattung dann seziert und das, was ihm zukunftsfähig erschien, in neue Kontexte einmontiert. Die Komödie ist als Gattung zu Lebzeiten Schlegels also schon seit rund 2.200 Jahren endgültig und unwiederbringlich tot. Gleichwohl hinterlässt sie ein nicht zu unterschätzendes Erbe: Es bleiben von ihr die Merkmale des Witzes und der mit der Ironie verbundenen Parabase sowie das Prinzip der Unform, die zu zentralen Elementen der romantischen Theorie werden und die in der Praxis vor allem im modernen Roman noch eine ungeheure Produktivität entfalten sollten.

Stephan Kraft